

## AS PALAVRAS DE CHUMBO E AS PALAVRAS ALADAS

*Suzi Frankl Sperber* \*

**Resumo:** Mostro como não se pode considerar que João Guimarães Rosa tenha aproveitado diretamente as idéias platônicas, a não ser que se leia Platão com a interpretação de *phármakon* de Derrida. Falo sobre a intercambiabilidade dos sentidos das palavras, através do uso das mesmas em novos contextos, com pequenas variações, aptas a fazer com que seus sentidos originais sofram mudanças permanentes. O segredo (cifra do intervalo), por exemplo, provocador de culpa (morte) – com confissão ou enquanto relato – desvela e revela, sendo fator de conhecimento. O segredo é veneno e remédio. Como o chumbo na cena de **Grande Sertão: Veredas**, que é remédio ou veneno. Para João Guimarães Rosa, o estilo é a imagem do próprio sistema de escritura, poético, de cuja tensão despontam intuições do universo. Não há uma essência da escrita, nem do conhecimento, não há *logos*, nem *mythos*, mas um conhecimento que se constrói passo a passo e que termina no paradoxo do “homem humano”, criador e criatura da palavra, da fala e da escrita.

**Palavras-chave:** Leituras filosóficas de João Guimarães Rosa. Platão e Plotino. O conceito de *phármakon* aplicado à concepção de escritura e da palavra. **Grande Sertão: Veredas**.

Uma das chaves para a leitura de **Grande Sertão: Veredas**, validada pelas epígrafes encontradas em **Corpo de Baile**, foi o conhecimento do pensamento ocidental – e oriental. A biblioteca

---

\* Doutorado em Letras Pela Universidade de São Paulo (USP). Livre Docente da Universidade de Campinas (Unicamp). E-mail: sperbersuzi@hotmail.com

do Autor não era grande (pouco mais de 3.000 livros). Referentes ao pensamento ocidental clássico, grego e latino, incluindo ficção e história, os autores de livros encontrados na biblioteca de JGR são:

Antologias de poemas gregos e latinos; Apuleio (**Les Florides; Du dieu de Socrates; De la doctrine de Platon; Du Monde – L’Apologie**); Aristófanes (**Lysistrata**); Aristóteles (**Ethique de Nicomaque**); Cícero (**Correspondance; De la Divinitation, Du Destin, Académiques; De la nature des Dieux**); Epicuro (**Doctrines et Maximes**); Ésquilo (**Théâtre**); Fedro (**Fables**); Hesíodo – e outros – (**Poètes élégiaques et moralistes de la Grèce**); Homero (**Íliada** – em tradução alemã e em inglês; **Odisséia** – em traduções em inglês, francês e alemão); Horácio (**Odes et Épodes; Satires, Epîtres, Art Poétique**); Juvenal e Pérsio (**Oeuvres**); Lucien de Samosate (**Oeuvre Complète**); Macróbio (**Les Saturnales**); Marco Aurélio (**Pensées pour moi-même, Manuel d’Epictète e Tableau de Cebès**); Platão (**Dialogues: Apology – Crito – Phaedo – Symposium – Republic; Apologie de Socrate, Gorgias ; Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le Banquet, Lettres; Oeuvres complètes**); Plauto (**Théâtre**); Plotino (**Ennéades**); Plutarco (**La vie des hommes illustres**); Sêneca (**Lettres à Lucilius, Traités Philosophiques**); Suetônio (**Vie des Douze Césars**); Tácito (**Histoires**); Teofrasto (**Caractères**); Xenofonte (**Anabase e Agropédie**). Meautis, Georges. **Mythes inconnues de la Grèce antique** (SPERBER, 1976, p. 159-201). Na impossibilidade de abarcar todas as suas leituras agora, e também porque o próprio Guimarães Rosa construiu, em seus livros de ficção, uma síntese à sua maneira deste conjunto de obras, tratarei incidentalmente das leituras de Platão e de Plotino.

O que se sabe e repete é que Platão atacou a poesia, os poetas e os efeitos de sua arte sobre o público. Estes efeitos eram considerados “*um veneno intelectual*”. *Esta crítica era uma decorrência da paidéia*, dado o papel fundamental que a poesia tinha na formação não só dos homens gregos, mas também na manutenção da coesão e

da identidade cultural em toda a extensão territorial em que o grego era falado e os poemas recitados. No contexto de uma cultura semi-letrada (o alfabeto era usado por poucos) como a da Grécia clássica, apenas a poesia, com seus recursos melódicos, rítmicos e imagéticos poderia operacionalizar a memória cultural. Inicialmente, no Livro III de **A República**, Platão estabelece uma diferença entre diversas espécies de poesia, segundo os modos de *mimesis*: descritiva, mista e totalmente mimética. O gênero descritivo parece gozar de melhor aceitação na proposta platônica, por não imitar de forma tão completa como a tragédia e nem causar tão intensa reação no público (afetado pela catarse). As epopéias homéricas, de gênero misto, também seriam aceitáveis, contanto que não mostrassem deuses e heróis em atitudes menos que louváveis, visto que eles teriam de servir de exemplo para os ouvintes.

Platão considera que a *mimesis* corresponde tanto à atitude do rapsodo, como do ator que se identificaria com a personagem, como à empatia do público, cuja capacidade reflexiva e controle da desmesura seriam burlados pelos efeitos encantatórios da dicção poética. O poeta criador copiaria modelos que nada mais seriam que imagens débeis da verdade, da qual enxergariam apenas uma face. Não só a verdade estaria distante pela imitação, como dela só seria vista uma parte. A poesia encontrava-se duas vezes distante da verdade, também não obedecendo à idéia do bem – ou antes, aos critérios do bem e do mal. Um enunciador que falasse de tal lugar não poderia ser o educador.

A poesia só seria admitida na medida de sua funcionalidade, ou seja, com personagens exemplares, depurada de sua magia inebriante, para que não envolvesse emocionalmente o público, e composta por poetas que conhecessem a idéia correta. Como só o filósofo seria conhecedor das idéias, a poesia estaria excluída da *polis*.

Panofsky (1978, p. 18) resume a natureza paradoxal dos fundamentos platônicos:

Platão foi quem conferiu fundamentos universais ao sentido e ao valor metafísicos do Belo. Sua teoria das idéias assumiu um sentido de valor crescente para a estética das artes plásticas. No entanto, ele não teve condições de julgar equitativamente estas mesmas artes plásticas

E, mais adiante, diz Panofsky que é “legítimo designar a filosofia de Platão senão como inimiga declarada da arte, pelo menos como uma filosofia estrangeira à arte” (p. 18).

Segundo uma leitura, as teses platônicas a respeito do conhecimento são:

*Dogmatismo* (contra o ceticismo);

*Intelectualismo* (contra o sensismo sofista, o qual negava a distinção específica entre inteligência e sentidos);

*Racionalismo* (contra o empirismo ou positivismo, defendendo, contra este, o conhecimento puramente racional, como, por exemplo, o dos primeiros princípios ou axiomas);

*Racionalismo radical* (contra o racionalismo moderado que foi a posição de Aristóteles, discípulo de Platão), desvinculando o conhecimento puramente racional dos empíricos, para firmar a tese de que o conhecimento puramente racional surge com autonomia da intuição sensível. O racionalismo radical de Platão implica que os universais e seus objetos reais são transcendentais; existe multiplicidade das idéias separadas. As provas sobre o realismo platônico estão contidas no mito da intuição inicial; em que a ciência se constrói a partir da reminiscência; a purificação é método de conhecimento.

Para Platão, as idéias são um mundo de verdadeira realidade, anteriores ao mundo sensível; a forma deste é apenas um reflexo daquele. Platão concebe a existência de três elementos eternos, que caracterizam sua ontologia:

- idéias arquetípas,
- Demiurgo,
- matéria eterna.

Os três princípios eternos da chamada trindade platônica operam um sobre o outro, embora sem sucessão deles mesmos, sem que um derive do outro. Portanto, as idéias estão em um plano de imobilidade e completude, diferentemente do que consta em outros pensamentos (filosofias e religiões), como também diferente da Trindade cristã, em que a sucessão se dá pelas relações sucessivas de Pai, Filho, Espírito Santo, conforme definiram os concílios do 4º século.

As idéias reais, de que fala Platão, servem como arquétipos de tudo o que se cria; a criação produz formas inferiores ao modelo arquétipo e por isso se diz sombra do mesmo. É como o grande receptáculo, seu continente e suas emanações, repercussões, sombras. O Demiurgo de Platão age como princípio causal, sobretudo como primeiro motor e organizador do mundo. Finalmente, a matéria eterna de que fala Platão se exerce como sujeito portador, ou receptáculo, das formas criadas. Ainda que Aristóteles introduza a noção de matéria como pura potencialidade para a recepção de formas, Platão, além desta capacidade real de recepção de formas, faz a matéria mesma conter alguma determinação.

Esta síntese das idéias platônicas indica que não é este o tipo de leitura de Platão encontrável em **Grande Sertão: Veredas**. A leitura roseana mescla antes a concepção de mobilidade das idéias de Plotino e percebe nos argumentos da retórica platônica nuances, apreendidas por Rosa, que não combinam com a primazia da razão e do racional sobre o mundo sensível, nem concebe a verdade como única e absoluta, ou acessível só a poucos e bons. Já a elaboração da palavra de -n- sentidos, os jogos fônicos e semânticos estão mais no diapasão da concepção platônica. Como ROSMES, que invertido se lê sensor, com mais de um sentido. Podemos afirmar que, contudo, não só de Platão é feito o universo de sugestões filosóficas aproveitadas por Guimarães Rosa.

Ao falar da forma e da matéria, apareceu a idéia de receptáculo. Receptáculo evoca o belo capítulo de **As Formas do Falso**, de Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 121), quando fala da matriz

imagética de **Grande Sertão: Veredas**, captada no caso de Maria Mutema, mulher que sem qualquer razão mata o marido, despejando chumbo derretido em seu ouvido, e mata o Padre Ponte, a quem conta a cada três dias que matou o marido em vista de seu imenso amor por ele, Padre Ponte – e pede perdão. De desgosto, o padre morre. A matriz referida é feita pela dupla imagem do crânio com sua bola de chumbo, que, desenterrada, “até tinia”, quando sacolejada. A bola de chumbo seria a figuração também para as palavras de chumbo, palavras mortais, ditas para o “pai-ouvido” do Padre Ponte, confessor de confissão que o acusa e alicia, fardo tão pesado que o mata. “Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam. É o pacto como garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata”, (GALVÃO, 1972, p. 121), diz Walnice. E a estudiosa diz ainda: “A imagem da *coisa dentro da outra*, visualmente tão impressiva e tão rica do significado global do romance – bem como dos fragmentos de significado que o compõem – reitera-se em suas páginas, em diversas variantes” (p. 121).

O mesmo caso, com as mesmas imagens, pode ter outras leituras, que não invalidam o achado da matriz imagética, ainda que com uma interpretação diferente.

A imagem da matéria e da forma, em termos platônicos da teoria do conhecimento, não mata. Uma das imagens citadas por Walnice Nogueira Galvão, análogas à da caveira com a bola de chumbo, é a cabaça nas mãos de Diadorim: “Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro sem serventia, só para produzir gastura na gente” (ROSA, 1963, p. 60). Walnice diz que o incidente não tem explicação. Deveria ter, já que Rosa não dá ponto sem nó. Pelo menos podemos supor algo.

A combinação de chumbo e palavra se encontra, implícita, desde o início do romance, nos “tiros que o senhor ouviu”. A quantidade de tiros despejados, o sentimento de culpa pela morte de seres humanos é tematizada (são tematizados?) ao longo do

romance. É o chumbo que se aloja em corpos, isto é, continentes com seu conteúdo mortal. Na parte imediatamente anterior ao caso de Maria Mutema, o recipiente, receptáculo, será o Garanço, jagunço amigo de Riobaldo, posicionado na frente deste e que até sacode o corpo: “O Garanço disparava, sacudia o corpo, ele era amigo meu, com minúcia de valentia. Rapaz de como se querer, homem de leal qualidade. Então, eu atirava, também. “Bala e chumbo...” – eu peguei a dizer. “Bala e chumbo... Bala e chumbo...” O lugar do coração apertando – eu era carne muita e calor bravo. – “O que foi? Que é?” – o Hermógenes me perguntou. – “Nada não!” – respondi. “Bala e chumbo... Chumbo e bala...” (ROSA, 1963, p. 202). Quando há uma reviravolta na guerra, o Garanço morre baleado, Riobaldo comenta: “Ânsias, ao em que bola me vinha goela arriba, do arrocho grosso, imposto, que às vezes em lágrimas nos olhos se transformam” (p. 204). Aí a coisa dentro da outra ainda é morte. Mas é também culpa, testemunho, revelação de grande segredo. Como o ferro da cabaça de Diadorim é realidade que se revela, desvela, só no fim da narrativa:

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha [...] (p. 563).

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores (p. 563).

O corpo de Diadorim seria a forma e a matéria seria masculina; mas se revela feminina. O segredo, de ferro, se dá a conhecer. O que era – a vida e o corpo de Diadorim – não é mais, mas os sentimentos continuam misturados, levando Riobaldo ao testemunho, a contar sua vida.

O segredo, provocador de culpa (morte) – com confissão ou enquanto relato –, desvela e revela, sendo fator de conhecimento. O segredo é veneno e remédio. Como o chumbo, que é remédio ou veneno. Pouco antes do caso de Maria Mutema, Riobaldo expressa sua culpa de **não** ter atirado no Hermógenes durante a luta contra Zé Bebelo, portanto antes da prisão de Zé Bebelo, do seu julgamento, do assassinato de Joca Ramiro e, claro, da vingança, que custou a vida de Diadorim, morto não com chumbo, mas a facadas:

E eu não podia virar só o corpo um pouco, abocar minha arma nele Hermógenes, desfechar? Podia não, logo senti. Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar pra trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante; e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo (p. 203). Quem que diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga, cumpre também (p. 205).

Se Riobaldo tivesse atirado, a estória teria sido outra. Neste sentido, o chumbo é como o meimendo, veneno que pode ser remédio, mas que, despejado no ouvido do rei Hamlet, lhe provoca a morte. Veneno ou alimento, como “A mandioca doce pode de repente virar azangada” (p. 12). Só a revelação do mal leva a mudanças, seja no teatro dentro do teatro, na peça dentro da peça em Hamlet, seja no teatral de **Grande Sertão: Veredas**. É o testemunho – e a vingança.

Aparentemente a coisa dentro da outra está imóvel, correspondendo ao certo no incerto, cf. Walnice. Só o incerto sendo móvel e equivalente à vida. O certo seria o seu oposto. Mas o dentro também pode ser intercambiável, virando o fora e vice-versa. Sobretudo, pode ser o entre como a pedra pontuda entre as duas palmas, ou o sentimento doce interno que é repellido: “Diadorim pôs mão em meu braço. Do que em estremei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas” (p. 37-

38). Este jogo entre imagens e palavras, entre momentos diferentes da narrativa, é expresso em:

Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for – de trinta combates. Tenho lembrança (p. 217).

Platão exerceu a arte de lutar com palavras nos seus diálogos, como no **Eutidemo**, em que a personagem, ou voz dialógica Eutidemo, refuta tudo o que é dito. O diálogo revelaria que o que quer que se dissesse, sempre seria verdadeiro. Mas, enquanto Eutidemo assim discute com Dionisodoro, seu irmão, ambos vão mostrando que o ignorante pode aprender (e logo a seguir, que só o sábio verdadeiramente aprende); que se aprende o que não se sabe (e de novo logo a seguir, que só se aprende o que se sabe). A discussão é sobre o sentido da verdade, contraposta à mentira, ou o real, contra o falso. A circularidade dos argumentos pode levar à interpretação de que tudo se equivale e que tudo é verdade, assim como pode afirmar o racionalismo, o mundo das idéias, o belo e o bom absolutos. Seria compatível com o chumbo dentro do crânio. Mas Riobaldo, logo depois do caso da Maria Mutema, diz:

Que isto foi sempre o que me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado [...] (ROSA, 1963, p. 210).

A imagem do fora e do dentro pode ser evocada em “meio do fel do desespero”. Mas o mundo é misturado, e o meio, o dentro, é uma maneira de exprimir a mescla na complicada trama, que não se desfaz, nem se resolve, a não ser no tecido tão elaborado – e poético.

Para se entender **Grande Sertão: Veredas**, ou bem se relê Platão com o olhar de Derrida, ou se superpõem outras leituras filosóficas e literárias no magma de que é feito o romance. Para Platão as idéias são um mundo de verdadeira realidade e anterior ao mundo sensível; a forma deste é apenas um reflexo daquele. Em **Grande Sertão: Veredas**, o conhecimento passa pelo corpo – e pela memória. Não é estável, nem definitivo. O mundo misturado de **Grande Sertão** é compatível com a visão do século XX, até XXI. O conhecimento apreensível pela experiência, pela prática, pelo corpo, é explicável por Plotino. Guimarães Rosa sublinhou o seguinte trecho da introdução às **Ennéades**: anotando:

“Imagens”

O emprego e o gosto pelas imagens, em Plotino, é sem dúvida a sua razão primeira em sua doutrina. As realidades supremas para as quais ele dirige a alma, o Uno, a Inteligência, não podem ser conhecidas a não ser através de uma intuição imediata e um contacto inefável. São realidades verdadeiramente inexprimíveis. A linguagem só consegue se aproximar delas através de imagens (PLOTIN, 1924, p. XXXV).

A leitura dos pensadores, por parte de João Guimarães Rosa, ainda que tenha lhe dado o conhecimento de suas filosofias, foi aproveitado, sobretudo a partir de seus estímulos para a elaboração da linguagem e das imagens. O aproveitamento literário ecoa trechos

<sup>1</sup> L'emploi et le goût des images chez Plotin ont sans doute leur raison dans le caractère même de sa doctrine ; les réalités suprêmes vers lesquelles il conduit l'âme, l'Un et l'Intelligence, ne peuvent être connues que par une intuition immédiate et un contact ineffable ; ce sont des réalités proprement inexprimables. Le langage ne peut donc s'en rapprocher qu'en employant des images (Prefácio a Plotino, p. XXXV).

pontuais de suas leituras. Podemos confirmar isto através do trecho sublinhado por Rosa e traduzido por mim, do estudo introdutório às **Ennéades** de Plotino:

O estilo é, pode-se dizer, a imagem do próprio sistema, em que cada ser só existe na correnteza total da vida, do qual ele é forma e uma manifestação. Daí decorre a perpétua e inexorável tensão do estilo, onde sempre se encontra presente a intuição do universo. Daí, também, a sobrecarga das frases (PLOTIN, 1924, p. XXXVIII).

Ao sublinhar, Rosa dá indícios de que também para ele o estilo é a imagem do próprio sistema, de cuja tensão despontam intuições do universo. Este parágrafo, contudo, não é compatível com a filosofia de Plotino, que negou a realidade autônoma das idéias, propondo-as como formulações do espírito localizadas na mente divina. Ainda que Rosa discuta a existência de Deus, contraponto para a apreensão do que seria o diabo, o pensamento construído pelo narrador em cima do testemunho de Riobaldo não é logocêntrico. Portanto, a tentativa de aplicação da filosofia platônica – ou plotínica, ou quaisquer outras – à obra de Guimarães Rosa leva a equívoco. As aproximações provêm de estímulos pontuais. Por exemplo:

O belo se encontra sobretudo na visão. Ele também está no ouvido, na combinação de palavras e na música de todos os gêneros, pois as melodias e os ritmos são belos. Ele também vem da sensação para um domínio superior, das ocupações, das ações e formas de ser que são belas. Existe a beleza das ciências e das virtudes. Haverá uma beleza anterior a esta? Só o debate o mostrará. Por que, o que faz com que a visão se represente a beleza no corpo, e que o ouvido apreenda a beleza dos sons? Por que tudo o que se liga diretamente à alma é

---

<sup>2</sup> Le style est pour ainsi dire l'image du système lui-même, où chaque être n'existe que dans le courant total de vie, dont il est une forme, et une manifestation.

De là, la perpétuelle et inexorable tension du style, où l'intuition de l'univers est toujours présente. De là aussi la surcharge de ces phrases (Prefácio a Plotino, XXXVIII: sublinhado).

belo? Todas as coisas belas são belas por uma só e mesma beleza? [...] O que é esta beleza presente nos corpos? (PLOTIN, 1924, p. 95).<sup>3</sup>

O debate sobre a beleza, a beleza das imagens, das palavras, interessava Rosa sobremaneira. Beleza e emoção são essenciais em sua arte. Assim como a obra bela e completa como um todo. Ainda que no **Teeteto** leiamos “Donde se segue que jamais sensação e ciência são idênticas” (**Teeteto**), certos trechos sublinhados por Guimarães Rosa nas **Ennéades** são especialmente sugestivos, sobretudo quando o comentário é “epígrafe”:

O melhor é escutar Platão: ele diz que é preciso que haja, no universo, um sólido que seja resistente; é porque a terra está situada no centro como um ponto sobre o abismo. Ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela retiram uma solidez semelhante à sua (PLOTIN, 1924, p. 13).<sup>4</sup>

Em um círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência o for também,<sup>5</sup> ela não passaria de um imenso centro (PLOTIN, 1924, p. 21).

<sup>3</sup> Le beau se trouve surtout dans la vue ; il est aussi dans l'ouïe, dans la combinaison des paroles et la musique de tout genre; car les mélodies et les rythmes sont beaux; il y a aussi, en montant de la sensation vers un domaine supérieur, des occupations, des actions et des manières d'être qui sont belles ; il y a la beauté des sciences et des vertus. Y-a-t-il une beauté antérieure à celle-là ? C'est la discussion qui le montrera. Qu'est-ce donc qui fait que la vue se représente la beauté dans le corps, et que l'ouïe se prête à la beauté dans les sons ? Pourquoi tout ce qui se rattache immédiatement à l'âme est-il beau ? Est-ce d'une seule et même beauté que toutes les choses belles sont belles, ou bien y-a-t-il une beauté différente dans les corps et dans les autres êtres ? Et que sont ces beautés ou bien qu'est cette beauté ? Certains êtres, comme les corps, sont beaux en eux-mêmes, comme la vertu. Car il est manifeste que les mêmes corps sont tantôt beaux, tantôt sans beauté, comme si l'être du corps était différent de l'être de la beauté. Qu'est cette beauté présente dans les corps ? C'est là la première chose à rechercher.

<sup>4</sup> 7. Le mieux, sans doute, est d'écouter Platon: il faut, dit-il, qu'il y ait dans l'univers un solide qui soit résistant ; c'est parce que la terre est située au centre comme un pont sur l'abîme ; elle offre un sol ferme à qui marche sur elle, et les animaux qui sont à la surface en tirent nécessairement une solidité semblable à la sienne. p. 13: assinalado no ângulo superior esquerdo com 2 traços transversais em vermelho e 2 a lápis. Lateralmente, em vermelho e maiúsculas: EPIGRAFE.

<sup>5</sup> p. 21: assinalado no ângulo superior esquerdo com 2 traços transversais em vermelho; marcando o texto, no 1º parágrafo, 2 traços verticais a lápis e no 2º, a tinta. O 2º está sublinhado em vermelho. Este parágrafo está lateralmente marcado em vermelho e escrito em vermelho: Epigrafe Il circule dans la région qu'il occupe; il est à lui même son propre lieu, non pas pour y rester immobile, une fois arrivé, mais pour s'y mouvoir. Dans un cercle, le centre est naturellement immobile ; mais si la circonférence l'était aussi, elle ne serait qu'un centre immense.

Portanto, a inteligência se expande como um círculo que, à medida que se expande, torna-se uma figura, uma superfície, uma circunferência, um centro, raios, um alto e um baixo, um lugar melhor, que é aquele de onde partem os raios, e um lugar pior, que é aquele para o qual eles se dirigem, pois o centro originário, sozinho, não é o mesmo que o conjunto do centro e da circunferência e este conjunto não é só ele o centro originário. Em outras palavras, a inteligência não é o pensamento de uma coisa só; ela é a inteligência universal e, sendo universal, ela corresponde ao pensamento de todas as coisas (PLOTIN, 1924, p. 163).<sup>6</sup>

Estes trechos sublinhados por Guimarães Rosa me levaram a prestar atenção especial ao tema do centro – e depois à construção do romance. O centro da narrativa foi cuidadosamente separado, ponto de convergência e de dispersão de alguns temas, ponto de provisória parada, para a recontagem da estória, nesta segunda vez obedecendo uma linearidade maior dos acontecimentos. O centro configura o grande intervalo. O espaço permeia os contrapontos.

O duplo, que quer ser deslindado por Riobaldo, ao longo de romance, o que ele não consegue – porque mesmo revelada a identidade e natureza de Diadorim, ela se desencanta em um encanto mais terrível – contamina a narrativa. Antonio Candido (1972, p. 122) diz que “o sertão é o mundo”. Mas o sertão também é “Satã” (como à página 556; ROSA, 1963). O sertão-mundo precisa ser conquistado; é preciso tomar conta dele adentro. É cosmos. O sertão satânico corresponde ao caos primordial. Sertão é ao mesmo tempo o caos e cosmos. Caos não tem apenas o sentido de caos primordial. Caos também é o inferno cristão. Caos passa a referir-se a dois conceitos diferentes, opostos: um pagão e outro cristão. No primeiro caso, está isento de valoração moral. No segundo, não. Porém o significativo

---

<sup>6</sup> p. 21: assinalado no ângulo superior esquerdo com 2 traços transversais em vermelho; marcando o texto, no 1º parágrafo, 2 traços verticais a lápis e no 2º, a tinta. O 2º está sublinhado em vermelho. Este parágrafo está lateralmente marcado em vermelho e escrito em vermelho: *Épigrafe Il circule dans la région qu'il occupe; il est à lui même son propre lieu, non pas pour y rester immobile, une fois arrivé, mais pour s'y mouvoir. Dans un cercle, le centre est naturellement immobile ; mais si la circonférence l'était aussi, elle ne serait qu'un centre immense.*

(o som e a palavra) é o mesmo. A partir daí entendemos que a mesma entidade, quando referida ao caos primordial, assimila não apenas esta noção, mas também a noção cristã dada para caos: caos infernal. Isto é, se Diadorim aparece com o apelido Diá, o sentido de Diá está contaminado tanto pelo sentido de espaço no qual não existe ainda a diferenciação, onde existe a mistura e o duplo – caos primordial – como a de ser maligno (porque a figura de homem tenta Riobaldo para o que ele acha que é o a-normal, que se revela, desvela, como norma: o bem e o mal entrelaçados e indiscerníveis). Do mesmo modo, aquilo que é referido a cosmos tanto tem o sentido primeiro de cosmos primordial (pagão), isto é, lugar ordenado, contraposto a lugar desordenado, como tem o sentido cristão, portanto cosmos equivalente a lugar ocupado por Deus. A dualidade básica em **Grande Sertão: Veredas** não gira em torno de caos e cosmos, simplesmente, já que caos e cosmos participam de noções diferentes entre si, conflitivas. A dualidade múltipla, superposta, entrelaçada, em **Grande Sertão: Veredas** gira em torno de noções opostas que de caos e cosmos tinham os primitivos e os cristãos. O entrelaçamento, a indiferenciação, que ao mesmo tempo sublinha as diferenças, se dá pela busca do conhecimento, por parte do narrador, mediado, tentativa de entender o bem e o mal a partir da noção de alma, da teoria da metempsicose do espiritismo – mas também de Platão.<sup>7</sup> Infere-se que a plêiade de dualidades do romance é o racional contraposto ao irracional. Provém da oposição não resolvida, afirmada e mantida a cada passo, entre *logos* e *mythos* – portanto não platônica. Por isso os elementos míticos que aparecem na obra não conseguem ser referidos apenas ao que representam miticamente e os símbolos têm, além de seu valor denotativo, o seu valor sonoro, suas dimensões

<sup>7</sup> Elle [l'intelligence] se déploie donc comme un cercle, qui, en se déployant, devient une figure, une surface, une circonférence, un centre, des rayons, un haut et un bas, un lieu meilleur, qui est celui d'où partent les rayons, et un lieu pire, qui est celui où ils se dirigent, car le centre originarie, tout seul, n'est pas tel que l'ensemble du centre et de la circonférence, et cet ensemble n'est pas le centre originarie tout seul. En d'autres termes, l'intelligence n'est pas la pensée d'une seule chose ; elle est l'intelligence universelle, et, étant universelle, elle est la pensée de toutes les choses (p. 163)

criadas pelo jogo. Por isto a simbologia empregada nunca é tão somente símbolo: é ao mesmo tempo a coisa em si, concreta. A articulação entre o concreto e o simbólico, entre o analógico e o arbitrário dá-se no relato como todo, mantendo, contudo, um rastro da dúvida presente em cada trecho, em cada parágrafo. O signo é signo e símbolo.

A leitura que Derrida faz de Platão passa pelo sentido duplo, ambíguo, de uma palavra fundamental: o *pharmakon*, traduzido até então como remédio.<sup>8</sup> “O *pharmakon* não é nem o remédio nem o veneno, nem o bem, nem o mal, nem o dentro nem o fora, nem a fala nem a escrita [...]”<sup>9</sup>.

Voltamos ao chumbo no ouvido (provocador da morte, que lembra o veneno no ouvido de Hamlet), às palavras de chumbo, e às palavras salvadoras. As palavras podem ser de chumbo, mas podem ser poéticas. Lembrando da **Ilíada** e da **Odisséia**, leituras tão importantes para Rosa, recorramos à expressão “palavras aladas”. Estas exprimem o múltiplo e o belo. Sô Candelário é descrito como procurando a morte para conseguir a vida.<sup>10</sup> É oralidade afirmada pela escrita. O mundo de Riobaldo mistura mais e menos, dentro e fora, confusão e distinção, identidade e diferença:

---

<sup>8</sup> O trecho, que está no Fedro, segue: “*Socrates*: Very well. I heard, then, that at Naucratis in Egypt there lived one of the old gods of that country, the one whose sacred bird is called the ibis; and the name of the divinity was Theuth. It was he who first invented numbers and calculation, geometry and astronomy, not to speak of draughts and dice, and above all writing (*grammata*). Now the King of all Egypt at that time was Thamus who lived in the great city of the upper region which the Greeks call the Egyptian Thebes; the god himself they call Ammon. Theuth came to him and exhibited his arts and declared that they ought to be imparted to the other Egyptians. And Thamus questioned him about the usefulness of each one; and as Theuth enumerated, the King blamed or praised what he thought were the good or bad points in the explanation. Now Thamus is said to have had a good deal to remark on both sides of the question about every single art (it would take too long to repeat it here); but when it came to writing, Theuth said, “This discipline (*to mathema*), my King, will make the Egyptians wiser and will improve their memories (*sophiteros kai mnemonikoteros*): my invention is a recipe (*pharmakon*) for both memory and wisdom. But the King said” etc.

<sup>9</sup> DERRIDA, Jacques. **Posições**. Entrevista a Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/posicoes.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2006.

<sup>10</sup> As favas fora, ele perseguia o morrer, por conta futura da lepra; e, no mesmo do tempo, do mesmo jeito, forcejava por se sarar. Sendo que queria morrer, só dava resultado que mandava mortes e matava. Doido era? Quem não é, mesmo eu o o senhor? (p. 231).

Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba (ROSA, 1963, p. 217).

Diadorim é a virgem, quem sabe a virgem da canção de Siruiz; mas seu desejo e caminho recôndito é confessar a sua condição feminina e viver com Riobaldo, consumando a relação. Para entendermos a oposição entre essência e acidente em **Grande Sertão: Veredas**, da maneira expressa por Derrida<sup>11</sup>, não há uma essência da escrita, nem do conhecimento, não há logos, nem *mythos*,<sup>12</sup> mas um conhecimento que se constrói passo a passo e que termina no paradoxo do “homem humano”, criador e criatura da palavra, da fala e da escrita. Em cada caso do romance, a essência pareceria estar na cifra do relato. Mas ele se insere num fluxo e o que o antecede e sucede são acidentes que modalizam a aparente verdade. No caso de Maria Mutema, sua vida é do mal, do crime. A primeira forma, *eidōs*,<sup>13</sup> é a da caveira com a bola de chumbo, prova do crime. A prova também é consciência e remorso, que leva Maria Mutema a se arrepender, sendo vista como caminhando para a santidade. Crime e santidade, opostos que se interpenetram. Rosa exprime o paradoxo feito de diferenças que não se excluem, que se superpõem e ampliam

<sup>11</sup> [...] A essência do *phármakon* é, não tendo essência estável, nem caráter “próprio”, não ser, em nenhum sentido dessa palavra (metafísico, físico, químico, alquímico), uma *substância*. O *phármakon* não tem nenhuma identidade ideal, ele é acídico, e de saída porque não é monoicídico (no sentido em que o *Fédon* fala do *eidōs* como de um simples: *monoicídēs*). Esse “medicamento” não é um simples. Mas nem por isso é um composto, um *syntheton* sensível ou empírico participante de várias essências simples. É antes o meio anterior no qual se produz a diferenciação em geral, e a oposição entre o *eidōs* e seu outro; esse meio é *análogo* ao que mais tarde, depois e segundo a decisão filosófica, será reservado à imaginação transcendental, essa “arte oculta nas profundezas da alma”, não dependendo simplesmente nem do sensível nem do inteligível, nem da passividade nem da atividade (DERRIDA, 1972a, p. 144).

<sup>12</sup> Penso, aqui, no conceito de *eidōs*, expresso em Platão e mencionado por Derrida: “De acordo com Platão, tudo que pode ser apreendido como *eidōs* é compreendido como *logos*, pois tudo que é pode ser dito. O ser se manifesta nesta junção do pensamento que reúne o que se manifesta como forma, aspecto, aparência do que é com a sua essência, sua realidade inteligível que só pode ser contemplada por uma conversão da alma ao filosofar. É pelo *logos* que o amante da sabedoria articula ser e pensamento, a realidade e suas múltiplas aparências.”

<sup>13</sup> ΛΕΓΕΙΝ traduz tanto “dizer” como “reunir, ordenar junto” Ver *Fédro* 249c “um homem deve compreender o que é dito conforme o *eidōs*”.

o sentido, de maneira diferente de Derrida. Derrida exprime os contrapontos múltiplos através da conjunção *nem*, que quer dizer “ao mesmo tempo” ou “ou um ou outro”<sup>14</sup> Rosa usa a conjunção coordenativa aditiva “e”: Deus e diabo. Ser e não ser. O lugar entre, o ponto de indecisão, mistura e diferença se mantém, contudo, em qualquer das formulações. Rosa constrói o centro, e sublinha o meio de diversas maneiras, até com a parada e a continuação, a ida e a volta. Talvez a leitura de Plotino, em trecho também sublinhado, passada pelo crivo de outras leituras e das concepções do próprio Guimarães Rosa, o tenha ajudado:

Podemos, realmente, conceber o mal considerando que ele é, para o bem, como a falta de medida para a medida, como o ilimitado para o limite, como o informe para a causa formal, como o ser é sempre indeterminado, sempre instável, completamente passivo, jamais satisfeito, pobreza completa. Eis não os atributos accidentais, mas a própria substância do mal; [...] (PLOTINO, 1924, p. 117).<sup>15</sup>

O mundo móvel, as pessoas que não estão terminadas, os conceitos e teorias, que, na sua mobilidade, através da linguagem e dos nomes, giram, precisam ser expressos pela poesia das imagens, das metáforas, das palavras, sempre aladas. Isto pode ser entendido através da descrição da terra de Riobaldo, em que a topografia escapa, os nomes se vestem de sentido – e se desvanecem:

[...] minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatu. Perto de lá tem vila grande – que se chamou Alegres – o senhor vá ver. Hoje mudou de nome, mudaram (ROSA, 1963, p. 42).

<sup>14</sup> Ni/ni c'est à la fois ou bien ou bien.

<sup>15</sup> On peut en effet concevoir le mal en considérant qu'il est au bien comme le manque de mesure à la mesure, comme l'illimité à la limite, comme l'informe à la cause formelle, comme l'être est toujours indéterminé, toujours instable, complètement passif, jamais rassasié, pauvreté complète ; voilà non pas les attributs accidentels, mas la substance même du mal; [...] (PLOTINO, p. 117).

Em última instância, a mobilidade corresponde à vida, marcada pelo medo da morte e pela morte. O relato do julgamento de Sócrates, que pode ter inspirado a cena do julgamento, em **Grande Sertão: Veredas**, apresenta a enunciação de Sócrates. O trecho foi sublinhado por Rosa e comentado por ele:

[Porque este temor da morte é em verdade uma simulação de sabedoria, e não a verdadeira sabedoria, dando a impressão de conhecer o desconhecido; visto que] ninguém sabe se a morte, que eles no seu temor consideram como o maior mal, não poderia ser o maior bem (PLATO, 1952, p. 40).<sup>16</sup>

A morte de Diadorim, o maior mal para Riobaldo, terá sido o maior mal para Diadorim – Dia - dor - in – lugar de permeio da maior contradição, o dia e a luz e a dor – sempre escura?

Outro trecho de Platão (**Apologia**, PLATO, 1952, p. 40) sublinhado a tinta e assinalado com 2 traços e exclamação à esquerda: “Eu, morrer; vocês, viver. Só Deus sabe o que é melhor” (Trad. Suzi Frankl Sperber do trecho sublinhado em PLATO, 1952, p. 40).<sup>17</sup>

A dúvida expressa pela pergunta se desvela em que só Deus poderá saber o que o homem humano não sabe.

Mas, qual foi o comentário de Guimarães Rosa?

Escrito num álbum de parenta do coronel Tosta.  
O mundo é mágico

A maior parte da vida  
    Está de nós escondida.  
A felicidade, são apenas ecos de enorme silêncio  
Amar – é querer-se abraçar  
    Com um pássaro que voa.

A morte é boa.  
Guimarães Rosa  
Em 9.IX.66  
(Guimarães Rosa morreu em 19.11.1967)

<sup>16</sup> [For this fear of death is indeed the pretence of wisdom, and not real wisdom, being the appearance of knowing the unknown; since] no one knows whether death, which they in their fear apprehend to be the greatest evil, may not be the greatest good. (22)

<sup>17</sup> I to die, and you to live. Which is better God only knows (p. 40).

**Résumé:** Je montre comme on ne peut pas considérer que João Guimarães Rosa ait profité directement des idées platoniques, à moins qu'on lise Platon avec l'interprétation de *phármakon* de Derrida. Le texte parle de l'intercambiabilité des sens des mots dans **Grande Sertão: Veredas**, à travers l'emploi des mêmes dans des nouveaux contextes, avec des petites variations, aptes à provoquer que les sens originels subissent des changements permanents. Le secret, par exemple, chiffre de l'intervale (de l'interruption), qui provoque la culpabilité (la mort) – avec une confession ou en tant que rapport – dévoile et révèle, étant facteur de connaissance. Le secret est poison et remède. Comme le plomb, dans la scène de *Grande Sertão: Veredas*, qui est remède et poison. Pour João Guimarães Rosa le style est l'image du propre système de l'écriture, poétique, étant donné que la tension qui déroule de ce système fait fleurir des intuitions de l'univers. Il n'y a pas une essence de l'écriture, ni de la connaissance ; il n'y a pas de logos, ni de mythos, mais une connaissance qui se construit peu à peu et qui finit dans le paradoxe de l' "homme humain", créateur et créature du mot, du discours et de l'écriture.

**Mots-clés:** Lectures philosophiques de João Guimarães Rosa. Platon et Plotin. Le concept de *pharmakon* et la conception de l'écriture et des mots dans l'oeuvre **Grande Sertão: Veredas**.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. **As nuvens**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. e notas de Jaime Bruna, Líbero Rangel de Andrade, Gilda Maria Reale Starzynski. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Entrevista a Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta. <http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/posicoes.htm>. Acesso em: 11 mar. 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

OLIVEIRA JÚNIOR, Nythamar Fernandes de. Psyche, polis, dikaiosyne: a dimensão utópica do político em Platão. **Philosophia**, Curitiba, v. 7, n. 8, p. 41-46, 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PLATÃO; ARISTOFANES; XENOFONTE. As nuvens. In: PLATÃO; ARISTOFANES; XENOFONTE. **Defesa de Sócrates**. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates. Apologia de Sócrates. As nuvens. São Paulo: Victor Civita, 1985. (Col. Os Pensadores).

PLATÃO. **Diálogos. O Banquete, Fédon, Sofista, Político**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza (**O Banquete**), Jorge Paleikat e João Cruz Costa (**Fédon, Sofista, Político**). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PLATÃO. **Eutidemo**. Trad., introd. e notas de Adriana M. M. F. Nogueira. Lisboa: INCM, 1999.

PLATO. **Dialogues: Apology - Crito - Phaedo - Symposium - Republic**. Benjamin Jowett translator. Edites and with introductory notes by J. D. Kaplan. New York: Pocket Books, 1952.

PLATON. **Oeuvres Complètes**. Tome X, 1e. partie. Lettres. Trad. Joseph Souilhé. Paris: Lês Belles Lettres, 1926.

PLATON. **Oeuvres: Apologie de Socrate, Criton, Phèdon, Gorgias**. Trad. A. Bashen. Paris: Garnier, s/d.

PLATON. **Oeuvres: Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le Banquet**. Trad. E. Chambry. Paris: Garnier, 1922.

PLOTIN. **Ennéades**. Tomes I, II, III et IV. Texte établi et traduit par Emile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos** – leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

Recebido em abril de 2006

Aprovado para publicação em junho de 2006